



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

TRABAJO FIN DE GRADO

Español: lengua y literaturas



Presencia del *Quijote* en *Las cerezas  
del cementerio* de Gabriel Miró

AUTOR: Alberto Valverde Martín

TUTOR: Miguel Ángel Lozano Marco

Mayo 2018

PRESENCIA DEL *QUIJOTE* EN  
*LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO*  
DE GABRIEL MIRÓ

Autor: Alberto Valverde Martín

Tutor: Miguel Ángel Lozano Marco

Grado en Español: lengua y literaturas

Universidad de Alicante

Curso 2017/2018

Firma del autor:

Vº Bº M. Á. Lozano Marco:

## RESUMEN

*Las cerezas del cementerio* es una novela llena de referencias literarias, desde la Biblia hasta autores contemporáneos del autor, como Maurice Maeterlinck; de entre todos ellos destaca, no solo las alusiones, sino también la utilización del *Quijote*, que se manifiesta tanto en la personalidad de su protagonista, desde el punto de vista narrativo (la presencia de un narrador que se llama a sí mismo «el Cide Hamete de esta sencilla historia»), como en el modo de titular algunos de sus capítulos. Este asunto, tan relevante, no ha sido tratado con detenimiento hasta ahora.

Términos clave: Gabriel Miró, novela, hipertexto, Cervantes, Quijote.

## ABSTRACT

*Las cerezas del cementerio* is a novel full of literary references, from the Bible to author's contemporary writers, like Maurice Maeterlinck; among all of them themes which stand out are not only the allusions, but also the use of the *Quixote*, which manifests in the personality of his protagonist, from the narrative point of view (the presence of a narrator who calls himself «el Cide Hamete de esta sencilla historia»), and in the titles of some of the chapters. Such an important topic has not been studied carefully enough until now.

Keywords: Gabriel Miró, novel, hypertext, Cervantes, Quixote.

# ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Contextualización .....	6
2.1. Gabriel Miró: introducción a su vida y obra .....	6
2.1.1. <i>Las cerezas del cementerio</i> .....	7
a) La primera novela de Miró .....	8
b) La convergencia de fuentes .....	8
3. El <i>Quijote</i> en <i>Las cerezas</i> : relaciones e influencias.....	12
3.1. Referencias a modo de pastiche y referencias directas .....	12
3.2. Las diferentes voces narradoras.....	17
3.3. Félix de Valdivia y don Quijote: similitudes y diferencias .....	19
3.3.1. La percepción de una realidad modificada .....	20
3.3.2. El conflicto de identidades .....	22
3.3.3. Fracaso de ideales y muerte .....	25
4. Conclusiones.....	31
5. Bibliografía.....	34

## 1. INTRODUCCIÓN

*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es la obra maestra por excelencia de la literatura española y una de las más célebres de la literatura universal. Es la primera novela moderna y una de las obras más sometidas al estudio de la crítica. Además, es la obra más traducida después de la Biblia. Así pues, no podemos obviar la importancia que tiene el *Quijote* desde su publicación, y es que es una obra muy influyente en la literatura posterior, tanto española como extranjera. Muchas son las obras literarias que reciben la influencia de Cervantes, incluso en periodos tan alejados del escritor como el Modernismo, donde encontramos, por ejemplo, *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró.

Esta obra bebe de muchas fuentes –de ahí el largo proceso de creación de la misma–, desde la Biblia hasta obras coetáneas de Miró, pero la fuente que destaca por encima de todas es el *Quijote*, y es precisamente ese carácter de hipertexto repleto de hipotextos lo que explica la importancia y el interés de una obra como *Las cerezas del cementerio*.

Con estos precedentes, el objetivo de este Trabajo Fin de Grado (en adelante TFG) es demostrar que en *Las cerezas del cementerio* hay múltiples referencias a *Don Quijote de la Mancha*, que a su vez, como la obra mironiana, nos remite a textos anteriores. En este sentido, el punto de partida del presente TFG no es otro que el interés por el *Quijote*, no tanto como obra magna sino como producto de referencia para la literatura española y extranjera posterior, aunque ambas propiedades son intrínsecas entre sí, pues es en realidad la importancia de la obra cervantina lo que conduce a esta a ser fuente directa para la literatura posterior.

Si bien es cierto que hay numerosos estudios acerca de *Las cerezas* de Miró, y más concretamente acerca de sus fuentes, ninguno se centra en exclusiva en *Don Quijote de la Mancha*, por lo que, con la importante ayuda de esos trabajos, en este TFG se llevará a cabo el tratamiento de dicha obra como influyente exclusivo del texto base. Para ello, el procedimiento a seguir será el siguiente.

Primero se realizará un acercamiento a la figura de Gabriel Miró y su obra. A continuación, se indicarán algunos aspectos acerca de *Las cerezas del cementerio* que conviene tener en cuenta para nuestro objeto de estudio, al que llegaremos en última

instancia para analizar, ejemplificadamente, cada elemento de la novela de Miró que, implícita o explícitamente, remite a la de Cervantes. Como se indicará en su momento, las ediciones de la obra de Miró utilizadas como base para el análisis son la de M. Ángel Lozano Marco (1991) y la de Isabel Clúa Ginés (2007).

## 2. CONTEXTUALIZACIÓN<sup>1</sup>

Antes de entrar en materia debemos detenernos en la figura de Gabriel Miró, con tal de ver cuáles son aquellos datos biográficos o de su obra que nos ayudan a entender un poco mejor en qué radica su importancia, y por ende por qué en ella está muy presente el *Quijote* (y otras muchas), del mismo modo que en esta hay presentes otras anteriores.

### 2.1. GABRIEL MIRÓ: INTRODUCCIÓN A SU VIDA Y OBRA

El alicantino Gabriel Miró Ferrer (1879-1930) destaca por su labor literaria. Su propósito fue crearse como artista, como él mismo declara en una nota manuscrita<sup>2</sup>. Inició su saber en la biblioteca paterna, pero hay varios textos que le influyen especialmente a la hora de escribir sus obras: la Biblia, el *Quijote*, la *Divina Comedia*, la mística castellana y textos de Larra y del Duque de Rivas. Además, debemos apuntar que el carácter visual de sus obras se fundamenta en lo aprendido en las clases de estética pictórica impartidas por su tío Lorenzo Casanova.

Su carrera literaria comienza en 1901, cuando publica su primera obra, *La mujer de Ojeda*, y algunos artículos. En 1903 publica *Hilván de escenas* y en 1904 *Del vivir*. En 1907 presenta a un concurso convocado por *El cuento semanal* su novela corta *Nómada*, con la que el escritor adquiere fama a nivel nacional, pues la obra fue la vencedora del concurso entre los 331 textos presentados. Esta novela corta, que escribió en pocos días para que le diera tiempo a presentarla al concurso, la firmó con el pseudónimo «El bachiller Sansón Carrasco», por lo que vemos ya la poderosa influencia del *Quijote* en el autor años antes de dar a conocer *Las cerezas del cementerio*, obra en la que Miró llevaba trabajando desde 1902 y que publica en 1910.

---

<sup>1</sup> Todo el apartado está basado en la información de Lozano Marco, 1991.

<sup>2</sup> «Amo mi arte con el amor de mí mismo. Me he creado, me voy creando siempre como artista, con esfuerzo, acechándome con ansiedad y con ocios» (Miró, en Lozano Marco, 1991: 19).

Al parecer, después de esta obra, el autor comienza a desempeñar empleos burocráticos y de esta manera pasa varios años sin publicar ninguna otra obra –aunque las escribe–, posiblemente por tratarse de un cambio de etapa<sup>3</sup>. A partir de 1914 traslada su domicilio de Alicante a Barcelona, donde recibe el encargo de dirigir la *Enciclopedia Sagrada*, pero el proyecto se cancela en 1915. No obstante, Miró aprovechó su trabajo en la enciclopedia para hacer acopio de conocimientos religiosos utilizados en obras posteriores, como *Figuras de la Pasión del Señor* (en dos volúmenes: 1916 y 1917).

En 1919 publica *El humo dormido*. En 1920 se traslada a Madrid, donde al año siguiente manda a imprenta *Nuestro padre San Daniel*, y en 1922 publica *Niño y grande*. En 1926 comienza a preparar sus *Obras completas* y publica la versión definitiva de *Las cerezas*, además de *El obispo leproso*. En 1928 publica *Años y leguas*. En mayo de 1930, Gabriel Miró muere con dos obras todavía por terminar: *Figuras de Bethlem* y *La hija de aquel hombre*.

#### 2.1.1. *Las cerezas del cementerio*

Según Lozano Marco, «*Las cerezas*, como obra modernista, está construida teniendo como referente la literatura, entendida como un sistema de textos sincrónicamente interrelacionados, y presentada como una realidad puramente estética, sin pretensiones de “realismo”» (1991: 64), aunque como dice Clúa Ginés no podemos considerarla «novela modernista o decadentista sin más precisiones» debido a su densa temática (2007: 11). Nos interesan dos aspectos de *Las cerezas del cementerio* que es importante tener en cuenta a la hora de llevar a cabo nuestro análisis.

---

<sup>3</sup> *Las cerezas del cementerio* supone «el cierre de la vena modernista y/o decadentista en la producción literaria del autor» (Clúa Ginés, 2007: 11).



#### a) La primera novela de Miró

Aunque cuando sale a la luz *Las cerezas del cementerio* ya se habían publicado varias obras de Gabriel Miró –*La mujer de Ojeda*, *Hilván de escenas*, *Del vivir* y *La novela de mi amigo*–, el escritor considera que *Las cerezas del cementerio* es su primera novela: «*Las cerezas* sería su *primera novela* porque es la que concibió y comenzó [...] a continuación de *La mujer de Ojeda*, [...] aunque luego, por diversas causas, fuera aplazando su redacción» (Lozano Marco, 1991: 42), es decir, la obra se concibió antes que otras publicadas anteriormente y después de *La mujer de Ojeda* y *Amores de Antón Hernando*<sup>4</sup>, ya que en ellas vemos elementos que luego aparecen en *Las cerezas del cementerio*.

La pregunta entonces es: ¿por qué *Las cerezas del cementerio* es la primera novela de Miró si la idea nace después de *La mujer de Ojeda*? La respuesta nos la da Lozano Marco a partir de lo que el propio Miró le dice a González Blanco en una carta: «el siete de marzo de 1906 [...] tiene escrita ya la mitad de *Las cerezas*, la novela está totalmente imaginada, y la considera su “primera novela”, una vez repudiada la anterior, de cuyas “últimas líneas” surge» (1991: 53). Así pues, Miró rechazaría *La mujer de Ojeda* y tomaría el final de esta como punto de partida de *Las cerezas*, que es «la verdadera novela» (Miró, en Clúa Ginés, 2007: 13).

#### b) La convergencia de fuentes

Otro aspecto importante en la obra de Miró objeto de análisis de este TFG es el largo proceso de creación de la novela, característica que se explica teniendo en cuenta otro factor: la convergencia de fuentes.

Como se ha indicado, la obra se concibió y comenzó a escribirse muchos años antes de publicarse, pero además la novela sufrió varias transformaciones durante su escritura

---

<sup>4</sup> *Amores de Antón Hernando* es una novela corta que Miró publicó en 1909 en *Los Contemporáneos*. En 1922 se amplía y se convierte en la primera parte de *Niño y grande*.

e incluso se reeditó hasta en dos ocasiones, en 1916 y en 1926, con abundantes modificaciones que, en el último caso, casi viene a ser una reescritura. El largo proceso de escritura se explica por sí mismo por la complejidad de un hipertexto con múltiples llamadas a hipotextos anteriores, lejanos o no a la época del escritor.

Las referencias literarias que podemos ver en la obra de Miró van desde la Biblia y la literatura clásica griega y latina hasta escritores coetáneos al alicantino, y en este sentido son muchas y muy diversas las interpretaciones de la novela. En primer lugar, Bruce Stein (1980) considera a Félix Valdivia, el protagonista de *Las cerezas*, como una especie de reencarnación de Edipo pero manteniendo las distancias con el mito de Sófocles. En segundo lugar, otros críticos como James H. Hoddie consideran que en la obra está muy presente «la mitología pagana y cristiana» (1984: 163) con referencias a Orfeo y a Adonis.

En la misma línea va Francisco Márquez Villanueva cuando afirma que «la influencia de Nietzsche es fundamental en esta novela» (Lozano Marco, 1991: 62). Sin embargo, como afirma Márquez Villanueva, *Las cerezas* también nos remite a muchos otros autores como «Montaigne, Margarita de Navarra, Heine, Goethe, Maeterlinck, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Pascal, Virgilio, Anacreonte, San Agustín, Raimundo Lulio, Dante, Stendhal, Lucrecio, Obermann, Byron» (1990).

Así pues, según Lozano Marco (1991), los hipotextos de *Las cerezas del cementerio*, ordenados por orden cronológico son:

- La Biblia (siglo VIII a. C – siglo II d. C.): Gabriel Miró acude continuamente a la obra en *Las cerezas del cementerio*.
- Odas de Anacreonte (559-478 a. C.), las cuales se imitan en el capítulo X de la obra mironiana.
- Filosofía de Platón (427-347 a. C.).
- *De rerum natura* (Lucrecio, siglo I a. C.), poema del que proceden varias ideas a lo largo de la obra.
- De las *Bucólicas* de Virgilio (siglo I a. C.) se menciona a dos personajes en *Las cerezas del cementerio*.

- *Confesiones* de San Agustín (siglo V d. C.): en la obra se mencionan algunas de las conversiones narradas por el teólogo.
- La *Vita Nuova* (1295) y la *Divina Comedia* (1307) de Dante también son referidas en varias ocasiones por Miró.
- “Égloga III” y “Soneto XXIII” de Garcilaso de la Vega (¿1501?-1536).
- Santa Teresa de Jesús (1515-1582) aparece con cierta frecuencia a lo largo de la obra, con referencias al *Libro de su vida* (1588), la “Carta CIX” y sus *Escritos*.
- Montaigne (1533-1592) aparece citado en *Las cerezas del cementerio*.
- *Los siete libros de la Diana* (Montemayor, 1559) y la *Novela del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (1561) son aludidas por Miró cuando narra el reflejo de los amantes (Félix y Beatriz) en el agua.
- El poema místico “Llama de amor viva” (San Juan de la Cruz, 1585) está presente en *Las cerezas del cementerio* pero sobre todo en toda la obra del autor, quien también bebe de *Subida al monte Carmelo* (1618) en la obra que estudiamos.
- Los *Pensamientos* (1670) de Pascal aparecen en *Las cerezas del cementerio* aludiendo a uno de los pasajes de la obra del francés.
- El momento en el que Félix asciende a la cima de la “Cumbrera” contrasta con el ascenso que realiza Obermann en la obra de De Senancour (1804).
- *Fausto* de Goethe (1808 / 1832).
- Byron también es un recurso de Miró. En la obra hay referencias a *Manfredo* (1817) y a *Caín* (1821).
- La *Vie de Rossini* de Stendhal (1824) se refleja en la obra mediante la utilización de fragmentos, traducidos o literales, del libro.
- *Cuadros de viaje* de Enrique Heine (1826-1831) aparece referido en la obra.
- Otra de las fuentes más socorridas de Miró para *Las cerezas del cementerio* es Nietzsche y su obra *El origen de la tragedia*.
- En la novela aparece una alusión a Pepe Rey, el protagonista de *Doña Perfecta* de Galdós (1876).

- *Los espectros* de Ibsen (1881) es un drama aludido también por Miró.
- El escritor alicantino se vio influido también por los *Études de psychologie expérimentale* de Binet (1891).
- *El tesoro de los humildes* de Mauricio Maeterlinck (1896) es la obra con reflejo en *Las cerezas del cementerio* más coetánea de Gabriel Miró.
- No obstante, también hay en la novela influjos de obras del autor anteriormente publicadas, como *La mujer de Ojeda* (1901), *Hilván de escenas* (1903) o *Del Vivir* (1904).

Pero si hay una obra que inspiró notablemente a Miró en su *Cerezas* esa es el *Quijote*. Lozano Marco nos dice lo siguiente acerca de esta fuente:

Es la primera referencia literaria en un libro plagado de ellas. La influencia del *Quijote* es tan obvia en una simple lectura que no es necesario llamar la atención sobre ella: se encuentra en los títulos de algunos capítulos [...]; en el procedimiento episódico; en la utilización de pasajes del libro –los cabreros; en las reflexiones antes de su muerte–; y en imitaciones de la sintaxis cervantina, además de la actitud del protagonista (1991: 64).

Desde este momento nos dedicaremos a analizar cada uno de los elementos de la obra cervantina que aparecen en la de Miró.

### 3. EL *QUIJOTE* EN *LAS CEREZAS*: RELACIONES E INFLUENCIAS

En *Las cerezas del cementerio* hay muchos elementos que nos remiten a *Don Quijote de la Mancha*. De hecho, es el hipotexto más amplio de todos los presentes en la obra de Miró. Para una mayor y más clara organización, dividiremos todos estos elementos en tres subapartados que iremos desarrollando en adelante a lo largo de este TFG.

#### 3.1. REFERENCIAS A MODO DE PASTICHE Y REFERENCIAS DIRECTAS

En primer lugar, «el quijotismo de *Las cerezas del cementerio* es algo tan explícito y abultado» (Baquero Goyanes, 1973) que con un simple vistazo a los títulos de algunos capítulos de *Las cerezas del cementerio* encontraremos fácilmente la primera llamada a la obra cervantina. Así, el capítulo V se titula «Donde se cuenta el viaje que Félix hizo con el espectro», el capítulo VI se titula «En el que aparecen nuevos personajes», el capítulo VII lleva por título «De lo que aconteció en casa de Don Eduardo» y el capítulo XII se llama «De lo que aconteció a Félix en su primera salida por los campos de Posuna».

Estos nombres recuerdan fácilmente a los de cualquier capítulo del *Quijote*, como por ejemplo «Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero» (parte 1, capítulo III) o «De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuentan» (parte 1, capítulo XXIII).

En segundo lugar, Gabriel Miró nos indica ya en el primer capítulo de su novela que su historia se trata de una fábula («Preséntanse algunas figuras de esta fábula»), de una historia de ficción. Lozano Marco nos dice que por este motivo, la obra demanda «un lector “estético”, un lector que tiene que permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica» (1991: 65). Clúa Ginés va en la misma línea al confesar que la obra es una «ficción artificiosa con la que se encubre o disimula una verdad» y que la obra «se presenta como fábula y está cruzada por fábulas, ficciones, artificios que se albergan en las miradas de todos los personajes» (2007: 36).

Con estas consideraciones se apoya la idea comentada en el apartado 2.1. de que la obra no se escribe con pretensión realista alguna, sino que, al contrario, como afirma Clúa Ginés, «la noción de fábula marca una clara escisión no sólo frente a lo realista, sino también frente a lo real» (2007: 35-36). Es fácil, por tanto, relacionar esta idea con la obra de Cervantes. Así pues, Miró desde el principio define el tipo de obra que ha escrito y dispone todo «para causar, desde la primera página, extrañeza y distanciamiento» (Lozano Marco, 1991: 65).

En el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*, el canónigo nos habla de uno de los tres tipos de fábulas existentes desde la antigüedad, las fábulas milesias, diferenciándolas de las apólogas: «las fábulas que llaman milesias [...] son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente» (Cervantes, 2010: 605). Para Lozano Marco no podemos ver una enseñanza explícita en *Las cerezas del cementerio*, donde Miró también toma el sentido de *fábula* que Aristóteles da en su *Poética*: «la fábula es la mimesis de la acción, pues llamo aquí “fábula” a la composición de los hechos» (en Lozano Marco, 1991: 93).

Sin embargo, Hoddie va más allá y considera que la obra es una fábula en tanto que es un «relato imaginario o inventado», pero también en tanto que es un «relato que oculta una enseñanza moral» y un relato en el que están presentes «las “ficciones” de la mitología, es decir, de los dioses de la antigüedad clásica» (1984: 165). Para Hoddie están presentes los tres tipos de relato en la obra de Miró, pero sobre todo destaca la fábula como relato mitológico –tercer tipo de fábulas de la antigüedad– y en este sentido establece una relación entre Félix y los mitos de Narciso y las *Geórgicas* de Virgilio.

En tercer lugar, el lenguaje de *Las cerezas del cementerio*, como dice Baquero Goyanes (1973) se caracteriza por su estilo arcaizante –rasgo propio de la prosa del escritor alicantino–, de manera que nos remite a Cervantes. Miró utiliza innumerables verbos con pronombre enclítico como «allegóse», «apiádose», «dábale» o «parecióle» y vocablos tales como «obsuro», «pecheros», «viandas», «vegadas» o «yantar».

Por último, nos centraremos ahora en aquellos episodios de *Las cerezas del cementerio* que nos recuerdan, de una manera bastante clara, a algún episodio de la obra de referencia.

En el capítulo IV de *Las cerezas del cementerio*, cuando Félix está escuchando unos consejos de su padre, el protagonista le dice: «Lo que aquí me has dicho “son documentos que han de adornar mi ánimo”; ahora sepamos los que han de servir para ornato y salud de mi cuerpo» (Miró, 1991: 129)<sup>5</sup>, lo que nos recuerda a los consejos que, en el capítulo XLII de la segunda parte del *Quijote*, recibe Sancho de parte del hidalgo antes de que tome el gobierno de la Ínsula Barataria: «Esto que hasta aquí te he dicho son documentos que han de adornar tu alma; escucha ahora los que han de servir para adorno de tu cuerpo» (Cervantes, 2010: 1061).

En el capítulo VI de la obra mironiana, encontramos una referencia explícita a un personaje de Cervantes: «Y habló aturdidamente; pero ocurriósele al dulcísimo señor nombrar a doña Constanza, y al punto enmudeció Félix, lo mismo que el Roto de la mala figura cuando por la reina Madasima le interrumpió en su historia el antojadizo hidalgo» (151). Se refiere al momento en el que don Quijote, en el capítulo XXIV de la primera parte, discute con el Roto de la mala figura sobre los personajes de ficción y el hidalgo defiende el honor de Madasima, que es un personaje del *Amadís de Gaula*:

La reina Madásima fue muy principal señora, y no se ha de presumir que tan alta Princesa se había de amancebar con un sacapotras; y quien lo contrario entendiere, miente como muy gran bellaco. Y yo se lo daré a entender, a pie o a caballo, armado o desarmado, de noche o de día, o como más gusto le diere (Cervantes, 2010: 295).

Lo mismo ocurre en el capítulo XIII, donde Miró nombra al Caballero del verde gabán, personaje de Cervantes que aparece durante los capítulos XVI, XVII y XVIII de la segunda parte del *Quijote*:

Recordaba hasta las matas de los senderos que ella había pisado. Se imaginó viviendo con Isabel en estas soledades, amándolo todo en ella... Y el espectro

---

<sup>5</sup> Los fragmentos de *Las cerezas del cementerio* citados se harán siempre por la edición indicada, que es la de Lozano Marco. En adelante, salvo indicación expresa, bastará con indicar entre paréntesis únicamente el número de las páginas.

de tío Guillermo se le apareció interiormente, conturbándole... ¿Y él era impetuoso, delirante como su padrino, y se regalaba trazándose un sosiego aldeano semejante al del “caballero del verde gabán”? (234).

Lozano Marco nos dice que don Quijote (y por tanto Félix de Valdivia) es lo contrario al Caballero del verde gabán, ya que este «se caracteriza por su prudencia y vida ordenada, y por su ideal de sosiego en el ámbito doméstico» (1991: 234).

Hay un episodio en el capítulo XVI de *Las cerezas del cementerio* con el que Miró se refiere, ironizando, al encantamiento de Dulcinea realizado por Sancho Panza (ocurrido en el capítulo X de la segunda parte de la obra de Cervantes): «La Virgen del Allozo era una imagen pequeñita y morena, toda cargada de un manto pesadísimo de terciopelo color de azufaifa, con bordados de plata muy costosos, de cuatro y seis altos de realce» (254). Lozano Marco nos explica que un «alto» es «cada labor de brocado<sup>6</sup>» y que el brocado de tres altos era el más habitual. Sin embargo, Miró habla de «cuatro y seis altos de realce», algo que para Lozano Marco es exagerado, aunque Sancho todavía lo exagera más cuando dice que las telas de brocado de Dulcinea y las doncellas son de «más de diez altos» (1991: 254).

Igual que en capítulo XI de la primera parte del *Quijote*, Félix se encuentra en el capítulo XVIII con unos cabreros con los que toma un almuerzo en su excursión a la “Cumbrera”:

Allegóse Félix, y partió sus viandas con los rústicos. Ellos le dieron de su sopada, sentándole en una limpia piedra que tenían para majar el esparto de sus hondas y de sus rudas sandalias. Félix prefirió un dornajo, y parecióle que se alzaba una ideal figura mostrando un puño de bellotas a los hermanos cabreros (286).

Acabado el servicio de carne, tendieron sobre las zaleas gran cantidad de bellotas avellanadas; y juntamente pusieron un medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasa. No estaba, en esto, ocioso el cuerno, porque andaba

---

<sup>6</sup> El brocado es un tejido de oro o plata (DRAE 2014).



a la redonda tan a menudo –ya lleno, ya vacío [...]–. Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano (Cervantes, 2010: 130).

A continuación, vemos cómo Félix se encuentra «en la misma disposición que el hidalgo en su discurso ante los cabreros, es decir, henchido de un entusiasmo idealizador, que convierte una escena cotidiana en una [“bienaventurada Arcadia”] popularizada en la literatura bucólica» (Clúa Ginés, 2007: 295): «¡Oh poderoso ingenio aquel que supo trazar la vida con tanta sencillez y verdad, que, cuando nos hallamos en momentos que tienen semejanza a los del peregrino libro, acudimos al sabroso recuerdo de sus páginas para sentir mejor la hermosura que vemos!» (286).

Sin embargo, pronto se dará cuenta el personaje de cómo son realmente los pastores<sup>7</sup>, cuando en el momento en que se presentan dos perros que intentan comerse los restos de comida, los pastores les golpean: «Los pastores los enardecían azuzándolos» (288). Este episodio remite a un momento del capítulo LII y último de la primera parte de la obra cervantina, en el que el protagonista y el cabrero tienen una brutal pelea delante de las risas de sus acompañantes: «Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados» (Cervantes, 2010: 646).

El capítulo XX de *Las cerezas del cementerio* lleva por título «En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño», una frase que, en el capítulo final (LXXIV) de la segunda parte del *Quijote*, pronuncia el protagonista en su lecho de muerte, no ya como don Quijote sino como Alonso Quijano: «—Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» (Cervantes, 2010: 1328).

En el mismo capítulo XX, Félix, tras sufrir la angina de pecho, declara que ha recobrado el juicio: «¡Ya vivo tía Lutgarda, sin antojos, sin nieblas en el entendimiento! Nadie me mataba, ni Koeveld me mordió; fue sólo un síncope lo que tuve» (305). Esto es lo mismo que hace don Quijote en el capítulo LXXIV antes de morir: «Yo fui loco, y ya

---

<sup>7</sup> Baquero Goyanes afirma que «los pastores mironianos más que a los atentos cabreros [...] se acercan a los pastores cervantinos –ladrones, groseros, gente brutal– del *Coloquio de los perros*» (1973).

soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (Cervantes, 2010: 1328).

### 3.2. LAS DIFERENTES VOCES NARRADORAS

Del mismo modo que su hipotexto cervantino, *Las cerezas del cementerio* juega con varios puntos de vista de manera que en ocasiones el narrador es el autor y otras veces es el protagonista. Lo más evidente es que la novela está contada en tercera persona por un narrador omnisciente que se centra en «el punto de vista del personaje central, viendo el mundo desde su sensibilidad» (Lozano Marco, 1991: 64).

No obstante, de vez en cuando este narrador actúa como un historiador o un cronista que maneja datos veraces, como el Cide Hamete del *Quijote*: «Y llegando aquí el *Cide Hamete* de esta sencilla historia, jura solemnemente que el labriego cometió bellaquería» (1991: 211-212). Este cronista va apareciendo y dejando su huella a lo largo de la novela, como muestran algunas oraciones de la misma: «Se sabe con certeza que a Félix»; «Pero esto no se dice que lo supiese doña Lutgarda» (Rallo, 1986: 256), y es precisamente la aparición de este Cide Hamete lo que, según Clúa Ginés, «nos recuerda el complejo juego de focalizaciones que hay en la novela» (2007: 288), aunque para Lozano Marco funciona como una ironía del propio Miró consigo mismo.

Cuando se narran sucesos reales o verdaderos aparece el narrador-autor, que en ocasiones se hace pasar por ese historiador imitado de Cervantes, pero la gran parte de la obra –el cuerpo del relato– se basa en los hechos diarios acaecidos al protagonista, que ve la realidad distorsionada, «de acuerdo con su mente; es decir, [...] desde su capacidad sensitiva y emocional, lo cual crea un mundo fabuloso» que nada tiene que ver con el del autor (Rallo, 1986: 256), por lo que aquí entra en juego el narrador-protagonista. Así pues, es fácil encontrar en *Las cerezas del cementerio* un contraste entre el mundo imaginado de Félix, narrado por él mismo, y la realidad, narrada por el autor o el cronista<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Es apropiado hablar aquí de la posible transformación que pudo sufrir la novela durante su proceso de escritura, y es que al principio se concibió como una gran epístola escrita en primera persona, mostrando la

Asunción Rallo nos dice que Gabriel Miró ensaya «su presencia como autor implícito, oculto tras el personaje: su omnisciencia constituye el cimiento del relato, dejando aflorar sólo la realidad del personaje». Por tanto, cuando se trata de contar la realidad hablamos de un narrador implícito, y cuando esa realidad «pasa a ser interior, intuitiva y emocional» ya no es el autor el que actúa, sino el protagonista (1986: 258). El problema es que es difícil saber a ciencia cierta cuándo aparece la voz del narrador-autor y cuándo la del narrador-personaje movido por una visión subjetiva, imaginaria (1986: 257).

Esto ocurre de igual modo en *Don Quijote de la Mancha*, donde tenemos varias voces:

- El narrador con el que empieza la novela («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», Cervantes, 2010: 39), que cuenta la historia a partir de unos papeles.
- El historiador árabe Cide Hamete Benengeli, autor del manuscrito original *Historia de don Quijote de la Mancha* (parte 2, capítulo I): «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia, y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas» (Cervantes, 2010: 685).
- El traductor que traduce ese manuscrito original del árabe al castellano al narrador (parte 2, capítulo V):

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía (Cervantes, 2010: 722).

---

personalidad del protagonista, y finalmente se escribió en tercera persona, tal y como la conocemos hoy en día, buscando un juego entre el autor y el personaje (Rallo, 1986: 257). Este hecho refleja esa doble configuración narrativa de la obra: narrador-autor y narrador-personaje.

Así pues, el narrador de *Las cerezas del cementerio* actúa a veces como cronista y otras muchas como fabulista. Este modo narrativo de la novela no es nuevo para Miró, ya que, como afirma Dolores Thion Soriano-Mollá, el escritor «ya había ido perpetrando por estos modos de relatar en *La mujer de Ojeda*» (2010: 101) y en la propia novela de 1910 también llevó a cabo esa experimentación en su largo proceso de creación, como se ha comentado.

En cuanto al narrador-personaje, el que muestra la visión subjetiva del protagonista, este «desdobra irónica y cervantinamente algunas percepciones de Félix, tergiversadas a la luz de los modelos racionales vigentes: las idealizadas “princesas de conseja le parecieron al estudiante las dos mujeres”» (2010: 107). En la obra de Cervantes hay muchos episodios en los que predomina la imaginación del protagonista, pero basta con mencionar el más conocido de todos, la aventura de los molinos que don Quijote confunde con gigantes (parte 1, capítulo VIII): «La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas» (Cervantes, 2010: 100). Sirva este párrafo de enlace con el siguiente subapartado, donde se tratará más detenidamente todo lo relativo a Félix Valdivia en relación con don Quijote.

### 3.3. FÉLIX DE VALDIVIA Y DON QUIJOTE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Como se ha indicado, el juego de narradores en *Las cerezas del cementerio* es señal del contraste existente entre la realidad objetiva y la realidad modificada o imaginada por el protagonista. Lozano Marco nos dice que «todo esto nos remite al gran modificador de la realidad: a don Quijote; y Félix debe mucho a este personaje, como Miró debe mucho a Cervantes» (1991: 64). Tanto Félix como don Quijote muestran una locura que se debe al «intento de acomodar la realidad a la peculiar capacidad receptiva del protagonista» (Rallo, 1986: 260). A partir de este momento y en torno a esta idea analizaremos la figura de ambos personajes estableciendo las similitudes y diferencias en tres niveles.

### 3.3.1. La percepción de una realidad modificada

La gran capacidad del protagonista mironiano, como el cervantino, es ver la realidad de un modo subjetivo y estético. Félix «acomoda la realidad a su propia percepción, que, en muchos casos, depende de unos conocimientos literarios previos» (Lozano Marco, 1991: 65), es decir, ambos personajes juzgan la realidad según lo que han leído en los libros –lo que explicaría el gran número de referencias literarias de *Las cerezas del cementerio* y también del *Quijote*– y ninguno de los dos reconoce «su identidad literaria fuera de la realidad cotidiana, intentando negar la existencia de ésta al sobreponerle la suya, hasta tal punto que se produce su propio desgarró y extrañamiento<sup>9</sup>» (Rallo, 1986: 272).

Pero a pesar de que tanto Félix como don Quijote modifican la realidad, Lozano Marco nos dice que este «es una personalidad superpuesta a la de Alonso Quijano, creada por él mismo», mientras que aquel es consciente en todo momento «de ser sólo él, con su propia manera de ver el mundo» (1991: 66). Además, don Quijote considera como verdadero lo que realmente es un error, en el que cae continuamente, inventándose «encantadores que justifiquen y expliquen los fracasos» (1991: 66), pero Félix, aunque acomoda sus percepciones al ideal de belleza que persigue, siempre reconoce o acepta la verdad, como acaba haciendo en el episodio de los atunes (capítulo I) cuando el marinero le dice lo siguiente:

Le repuso el marino que más feroces eran los hombres, pues aprovechándose de la ciega hambre del atún lo matan clavándole garfios cuando está para engullirse aquellos finísimos peces, y más voraces todos nosotros, que luego nos comemos los atunes siendo tan crasos, y los comemos descansadamente (100).

Clúa Ginés apunta a la idea de que Félix imagina y sueña una realidad que se convierte en «una materia volátil y etérea», es decir, el personaje goza de una «dimensión soñadora [que sin embargo está] empapada de realidad». Félix muestra una proyección subjetiva

---

<sup>9</sup> Cuando el personaje se siente extraño, piensa en Ulises, en Dante y en don Quijote «como una figura solitaria en los campos» (Lozano Marco, 1991: 221).

de su entorno, pero la realidad no está falsificada (2007: 45), a diferencia de lo que ocurre en la obra de Cervantes. Baquero Goyanes, en la misma línea, afirma que lo que hace Félix no es inventar un mundo que no existe, sino «acomodar los datos que [el] mundo real le ofrece, a su idealizada [y] literaria imagen» (1973).

La imaginación de Félix actúa en múltiples momentos de la obra, como cuando las casas de Beatriz y de tío Eduardo las ve como palacios castellanos («En cambio, la mansión de doña Beatriz parecía de una reina en cautiverio fastuoso, y a él lo transfiguraba en héroe de nuevas y estupendas mitologías», 138), cuando transforma a las mujeres en «princesas de conseja» o cuando cree que la campana de una iglesia toca sola («A Félix le pareció que tocaba sola, y [...] le aseguraron, riéndose, los otros que quien tocaba era el campanero», 178) porque «necesita la autonomía de la campana para sus propios fines, para no quebrantar la coherencia del paisaje interior que se ha formado, y que corresponde a su visión [subjetiva] del mundo» (Ruiz, 1982: 42).

Además, a lo largo de la obra, Félix se imagina un fantasma del asesino de su tío Guillermo, Koeveld, pero en realidad no es más que un vecino que se le parece. Este hecho nos lleva de inmediato a recordar la imaginación de don Quijote –más bien de Alonso Quijano, pues don Quijote es un personaje de su imaginación–, sin embargo Félix es siempre consciente de que está imaginando: la construcción de este Koeveld es algo «fingido sobre la vulgar figura del señor Giner, pero sabiendo que se trata de ese comerciante de Almina», ya que las imaginaciones de Félix «suelen ser efímeras, y no rebasan los límites de su subjetividad» (Lozano Marco, 1991: 67).

No solo sabe distinguir entre imaginación y realidad, sino que además el personaje «en su lucidez llega a reírse de sus propias imaginaciones», y en este sentido cuando Félix «se imagina él mismo un príncipe encantado entre hadas buenas [...], sabe que ni él es príncipe ni ellas hadas, igual que sabe que el resplandor de la luna sobre las aguas es sólo eso, y no rostros de mujer» (1991: 66-67). En toda la obra vemos indicadores de que el personaje está adaptando el mundo a su sensibilidad: «se imaginaba», «se le figuró», «creía», «le parecía» (1991: 66), y Baquero Goyanes señala que cuando Félix imagina, el narrador antepone el adjetivo al sustantivo: «limpia piedra», «bienaventurada Arcadia», «deliciosa pureza» (1973). Todo esto lo hace ese narrador-protagonista del que hablábamos anteriormente.

Es evidente, pues, que tanto Félix de Valdivia como don Quijote modifican la realidad según su percepción, pero la gran diferencia entre ambos es que Félix no está loco y don Quijote sí. Además, aunque es imaginación, esta está impregnada de realidad cuando hablamos de Félix, pero no así cuando hablamos del hidalgo: Félix se imagina una campana tocando sola, pero sabe que es una campana; don Quijote cree que los molinos son gigantes y está convencido de ello.

Así, como indica Lozano Marco, «Félix desecha siempre sus imaginaciones de manera inmediata, mostrando su lucidez» (1991: 221), a diferencia de don Quijote, que «es en verdad Alonso Quijano y en él escarnecen los otros, ante todo, la patente estampa de su locura», mientras que Félix, como el resto de protagonistas de Miró, tiene «una constante lucidez» (Matas, 1979: 234-235).

### 3.3.2. El conflicto de identidades

Félix tiene en *Las cerezas del cementerio* cuatro relaciones sentimentales con cuatro mujeres, pero la más intensa es con Beatriz, la esposa de lord Lambeth. Beatriz estuvo enamorada de Guillermo, el tío y padrino de Félix, muerto trágicamente a manos de Koeveld. El parecido de tío y sobrino es tal que Félix parece fruto de una reencarnación de Guillermo. Félix vive en un conflicto identitario permanente, ya que el protagonista «parece moverse entre su propia personalidad [su yo] y otra personalidad ajena, la de su difunto tío» (Clúa Ginés, 2007: 36). Así, se produce en la novela mironiana un choque de visiones por el que «la visión de Félix no coincide o sencillamente entra en conflicto con la visión de los otros», convirtiendo al protagonista en un personaje excéntrico (2007: 40), del mismo modo que ocurre en la obra cervantina de referencia.

Clúa Ginés apunta que Félix y don Quijote son iguales en tanto que perciben la realidad de distinta manera –como se ha indicado en el subapartado anterior–, provocando la amenaza a la identidad de cada uno de ellos. En el caso de Félix, su dudosa identidad «se debe a que asume la visión de los demás sobre su persona, reducida a mera duplicación de Guillermo» (2007: 40), y es que Félix convive con el espectro de su tío, lo que nos lleva a hablar del conflicto identitario del protagonista.

Del mismo modo que Alonso Quijano es don Quijote debido a la enajenación que le causan sus lecturas, Félix Valdivia es un personaje loco por la ficción «por la cual él es Guillermo», es decir, «es la ficción tejida por quienes le rodean lo que siembra de equívocos y mistificaciones su experiencia vital» (2007: 45). La obra gira en torno a la confusión existente entre tío y sobrino, debido a su parecido y por el romance entre el protagonista y su amante Beatriz. No obstante, Guillermo solo existe en la obra cuando es evocado en los diálogos entre los diferentes personajes de la misma, sobre todo Beatriz y los Valdivia, que a la vez «facilitarán la relación intertextual [...] entre el personaje de Félix y el de Guillermo, hasta el punto que la lectura de uno no podrá desprenderse de la lectura del otro» (2007: 46).

Félix se contempla a sí mismo en Guillermo y esto hará cada vez más fuerte la doble identidad tío-sobrino a medida que avanza la obra. De hecho, tía Lutgarda llega a afirmar: «Guillermo, *eres* Guillermo hijo mío» (Miró, 1991: 208). De igual modo que el supuesto romance –supuesto porque es lo que el resto de personajes creen, pero realmente no existe tal romance– entre Guillermo y Beatriz suscita diversos puntos de vista, la relación entre Félix y Beatriz –en este caso sí lograda en la obra– está sometida a diversas perspectivas. Beatriz provoca que la singular visión de Félix choque contra «la mirada general y normativa, especialmente [...] en materia de sexualidad»: «Félix no sabe ver las cosas de otro modo y [...] Beatriz sabe que pueden verse de otro modo, pero asume su punto de vista propio» (2007: 47).

La referencia al Caballero del verde gabán en el capítulo XIII de *Las cerezas del cementerio* muestra «el conflicto identitario en el que está inmerso Félix: las ansias y apetecibles quimeras que [...] le hacen parecer un sosias de Guillermo o el rechazo de éstas, que le conducirían a ser como todos los demás, quedando en ambos casos, borrada su identidad» (2007: 290). Hoddie considera que Guillermo y Félix son diferentes: «Guillermo fue un ángel trágico, Félix sabe que él se asemeja más bien al Caballero del verde gabán cervantino: “Lo confesaba: él no era como ese hombre genial y desventurado... y nublábase de tristeza queriendo arrancar de sus entrañas [...] al muerto”» (1984: 172).

Así, Clúa Ginés, negando a su vez a críticos como Márquez Villanueva, se apoya en el propio texto de Miró para afirmar que Beatriz ama a Félix por él mismo y no por los recuerdos a Guillermo que este le suscita a la esposa de Lambeth (2007: 51): «Y eso era Félix. No le amaba por eficacia y derivación de la memoria de Guillermo. Amábale por



él mismo» (Miró, 1991: 266). Beatriz provoca en su ahijado la confusión de identidades, pero a la vez «es la única que reconoce a Félix como un individuo, como una identidad única, que es puesta en la balanza junto a la de Guillermo y sale triunfadora de la comparación» (Clúa Ginés, 2007: 51), en definitiva, es Félix el que le recuerda a Guillermo y no al revés. Beatriz es capaz de diferenciar al tío y al sobrino y quedarse con Félix, es capaz de contemplar a este como un ser con identidad propia, único, diferente al resto y completo (2007: 51): «¡Qué distinto eres de Silvio y de todos!» (Miró, 1991: 240).

Roberto Ruiz considera que aunque «todos ven en Félix la misma pasión de vivir, las mismas inquietudes, el mismo afán de belleza y felicidad [que Guillermo]» y que esa semejanza adquiere mayor magnitud cuando el protagonista se reencuentra con Beatriz, pensando incluso en una posible reencarnación de Guillermo, «Félix es el primero en verse diferente, y bastante inferior, a su padrino: a la vida cosmopolita y opulenta de Guillermo sólo puede oponer los sueños y esperanzas de un señorito rural». Así pues, la relación entre tío y sobrino «sólo puede ser de semejanza [...]; nunca de representación o de sustitución. Nadie puede vivir la vida de nadie» (1982: 39), y en este sentido, Julio Matas considera que dicha semejanza entre Guillermo y Félix es recordada insistentemente por Beatriz a lo largo de la novela (1979: 243).

Recordemos que ya Lozano Marco consideraba a Félix un personaje con una «identidad propia y única, aunque no cerrada y monolítica» (Clúa Ginés, 2007: 52):

Hallamos aquí un criterio esencial para abordar el personaje: su carácter único e irreductible, lo que hace que su sentimiento del mundo, y su propia visión de él, también lo sean, y más intensa y única cuanto más fiel sea a sí mismo. [...]. Félix Valdivia es *sólo* él, por encima de quienes, desde dentro del libro, lo consideran reencarnación de su tío Guillermo, o desde fuera encuentran en él mitos, como Edipo o Adonis: en él puede estar todo ello, pero por ser Félix, sin dejar nunca de serlo (Lozano Marco, 1991: 63-64).

En definitiva, Félix es una personalidad independiente de Guillermo, a pesar de que en ocasiones dude sobre su identidad porque todos los personajes ven en él una reencarnación de su tío. Félix llega a compararse con Guillermo, creyéndose inferior a él, pero en realidad Félix consigue tener, a diferencia de su tío, varios encuentros sexuales

con Beatriz como así se insinúa en la novela varias veces (capítulos IV y XIV). Y será, precisamente, este sentimiento de inferioridad el que conduzca al personaje al fracaso y la muerte, como afirma Rallo: «A medida que Félix va asumiendo la personalidad de su tío, en cuanto ser legendario amante de Beatriz, su presencia va tomando cuerpo hasta incidir en la propia muerte de Félix; porque Guillermo es lo inalcanzable, lo que se desea y al poseerse se acaba» (1986: 272).

### 3.3.3. Fracaso de ideales y muerte

Ese mundo irreal construido por Félix desde la realidad conduce al protagonista a la muerte, es decir, según Rallo «la inmadurez del joven le sume en una intensa ceguera ante la realidad, [...] que deviene nefasta para Félix y que le acarrea, simbólicamente, la muerte» (en Clúa Ginés, 2007: 43), sin embargo, como hemos comentado anteriormente, no es la mirada de Félix «la única que mistifica la realidad» ni el personaje se mueve en una «inmadura inconciencia» (2007: 43). A esto hay que sumar la presencia del *fantasma* de Guillermo, en quien Félix «cree ver [...] la culminación de sus propios ideales y por tanto un reflejo de su propio fracaso» (2007: 45-46).

La visión de Félix acaba fracasando del mismo modo que lo hace la de don Quijote. Este último fracasa porque cree en unos valores que no existen en la época, mientras que el primero lo hace porque «aporta una visión impresionista de las cosas, sugeridora y nueva, pero que le hace comportarse como extraño y enfermizo abocado a la muerte», es decir, el protagonista de *Las cerezas del cementerio* «interpreta [...] desde las emociones ajenas erróneamente tenidas por propias» (Rallo, 1986: 261), y esto es lo que le avoca al fracaso.

Es en la “Cumbrera” donde fracasan los ideales de Félix, ya que este se percata en la cima de que ha sufrido un desengaño. Es aquí donde el personaje percibe la realidad tal cual es y no como él creía. Félix, en el capítulo XVIII de la novela, se encuentra con unos pastores y, a imitación del *Quijote*, se sienta con ellos a almorzar y se imagina «una

bienaventurada Arcadia<sup>10</sup> poblada por sanos e inocentes pastores» (Lozano Marco, 1991: 68), aunque pronto descubrimos que los pastores realmente son bestias que se comen a los animales. Ante este episodio, Félix «no se decepciona; no siente sus ideales desplomados; ni tampoco se horroriza ni se indigna ante tanta brutalidad, sino que admite, sorprendiéndose, que se siente “gustoso y conmovido de esa lucha”», pero sí se decepciona cuando, un poco más adelante, «espera ver a una vieja muerta por la mordedura de una serpiente, cuando sólo se trata de una oveja» (1991: 68). Es, pues, en la “Cumbrera” donde el personaje conoce y acepta la verdad.

Ruiz analiza un interesante episodio de la novela que nos sirve para comprender el fracaso de Félix:

Félix, imitando expresamente a Obermann<sup>11</sup>, hace una excursión a la montaña, la excursión que habrá de causarle el primer ataque cardíaco. Al llegar a la cumbre, bebe de un manantial donde el agua es tan fría que, según un montañés que anda por allí, nadie puede recoger con la mano diez guijas del fondo. Félix hace la prueba, y al principio le parece muy fácil: “Ya tenía seis. Resistiría hasta coger todas las apostadas”. De pronto, Félix decide suspender el proyecto, dejarlo en estado ficticio o virtual, dándole sentido de valor, de compasión hacia el crédulo montañés: “vaciló piadosamente. Fingiría flaqueza para no vencer a ese pobre ánima, para no herirla en [su] creencia”. Pero se obstina o se distrae; sigue recogiendo piedrecitas hasta reunir ocho, y entonces siente que la mano se le deshace y se le desgaja, que no puede continuar. «Y Félix se confesó su vencimiento, sin haber sido generoso. Dos pedrezuelas menos que tomara, y hubiese creído en su sacrificio» (1982: 38).

Ruiz considera que en este episodio «Félix ha perdido la doble ocasión de imaginarse noble y de presuponer su triunfo»; ha fracasado, pero «el fracaso no niega el proyecto, sino que lo confirma: sólo puede fracasar lo que se emprende» (1982: 38). Este episodio,

---

<sup>10</sup> A imitación de la literatura bucólica: «idealiza esa vida como si de una “Edad de Oro” se tratara, en la que el contacto con la naturaleza engendrara los mejores sentimientos» (Lozano Marco, 1991: 68).

<sup>11</sup> Hay varias opiniones acerca de la referencia a Obermann en la obra y concretamente en este capítulo. Ruiz considera que es una imitación; Lozano Marco considera que no hay imitación alguna, sino más bien un contraste, como ya se ha indicado.

igual que el de los pastores, pone a Félix ante la realidad *real* en contra de la realidad construida por el personaje.

Thion Soriano-Mollá piensa que si Félix decide subir a la “Cumbrera” es porque debe «adquirir conciencia de sí mismo, de su identidad para lograr emanciparse del espectro de Guillermo», aunque el protagonista se lleva una gran desilusión cuando en la montaña encuentra «el vacío, el desorden, el caos y el dolor que la liberación de las máscaras y de los disfraces de la resignación generan» (2010: 116). No obstante, allí consigue el joven «columbrar sus personales verdades» y «restituirles su verdadera naturaleza y significación», consigue desenmascarar «la realidad de las apariencias oníricas» y «destruir sus fantasmagóricas percepciones de la realidad estilizada [...] y aceptar sus humanas limitaciones» (2010: 116).

Félix se sorprende al descubrir la realidad tal y como es en su punto de origen, como le ocurre cuando en la cima de la montaña confunde una oveja muerta con una anciana:

¡Adónde huye nuestra piedad! Le recorría heladamente la sangre. Se lastimaba de la cordera y odiaba a la vieja. Se lo confesó: ¡hubiera preferido que emponzoñada fuese la *vieja*! ¿Señor, es que duerme siempre en nuestras entrañas una hez abyecta de crueldad? ¿Qué torcedura hizo de las raíces de toda su vida para extraer una gota de lástima, que resbalase y enterneciese su alma, para mover siquiera el retoñar del remordimiento? ¡Y, nada! ¡Estaba seco y árido como hecho de cal! ¿Qué le importaba ya el compadecerse de la fingida víctima, si era piedad no destilada de su corazón, sino que la exprimía del árbol de la ética, duro y rígido como la encina? Creía que el Bien así logrado era otro quien lo realizaba, distinto de sí mismo (Miró, 1991: 291-292).

Este episodio le hace a Félix chocar de frente con la realidad y por eso el personaje «renuncia a la ilusión apolínea<sup>12</sup> que antes le permitía afrontar la vida con sus

---

<sup>12</sup> Apolo es un personaje de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Dolores Thion Soriano-Mollá basa su estudio sobre *Las cerezas del cementerio* en la figura de este en contraste con la de Dioniso. Según dicha autora, Félix es como Apolo porque «simboliza la racionalidad, la felicidad, lo coherente, lo proporcionado, el orden, la claridad, la armonía, la medida, la perfección» (2010: 104), aunque se encuentra «siempre en

ensoñaciones» (Thion Soriano-Mollá, 2010: 117), como hará posteriormente en sus últimos suspiros de vida.

Decíamos antes que la visión particular de Félix está avocada al fracaso, y es precisamente en la “Cumbrera” donde esto se produce. Como don Quijote, Félix «muere de falta de ilusión», percibe un desengaño y desde ese momento «lanza su lúcida mirada hacia un mundo carente ya de todo interés» (Lozano Marco, 1991: 76). Para Matas, esa contemplación de su vida, Félix la hace «con mirada irónica» (1979: 251). Clúa Ginés considera que Félix muere «porque llega a conocerse a sí mismo»<sup>13</sup> (2007: 38).

Rallo, en el mismo sentido, considera que la imaginación de Félix «le ha aislado al mantenerse encerrado en un mundo interior que creía sublime y resulta ser muerte» (1986: 264), con la que «el personaje simboliza [...] la paradoja del hombre que anhelando asirse a la vida cree poder alcanzar lo eterno participando de lo sublime, paradoja porque la caída está implícita en ese mismo deseo» (1986: 269). Félix, en su deseo de parecerse a Guillermo, «va pasando a un rechazo simbolizado en última instancia por la angustia que le produce su recuerdo cuando asciende a La Cumbrera [...] y Félix finalmente asume una muerte igual a la de su tío (la imagina idéntica) más por justicia (cree merecerla) que por voluntad absoluta de semejarse a él» (1986: 273), como vemos en el siguiente fragmento: «La señora prosiguió: –Me vio Félix y oprimiéndome las manos dijo: “¡Como Guillermo! ¡Me mataban como a mi padrino! ¡Qué garra de dolor en el costado, y en el cuello la mordedura del oso!... ¿No decís que soy lo mismo que él? ¡Pues lo mismo muero” ¡Estaba rendido!» (Miró, 1991: 305).

Lo que ocurre, en definitiva, lo explica muy bien Ruiz cuando afirma que «Al igual que don Quijote, Félix se muere de falta de proyectos e ilusiones más que de dolencias y cansancios. Y es que la identidad de Félix, como la del hidalgo manchego, ya está certificada» (1982: 43). Lo que fracasa, pues, es el proyecto de Félix, igual que el de don Quijote, porque «la subjetividad no puede ser eterna» (1982: 43).

---

la frontera con lo dionisiaco» (Hoddie, 1984: 183). Félix tiene una visión apolínea, pero en la “Cumbrera” se da cuenta de que todo es más dionisiaco al darse de bruces con la realidad, como podemos apreciar en la comentada escena de los pastores del capítulo XVIII que tanto nos recuerda al *Quijote* (Hoddie, 1984: 184).

<sup>13</sup> Esto nos lleva a uno de los tantos hipotextos de la obra mironiana analizada: el mito de Narciso. Félix muere, como el personaje del mito, joven y por conocerse a sí mismo (Clúa Ginés, 2007: 38).

Ambos personajes terminan resignándose, pero la diferencia radica en que en el *Quijote* la resignación sirve como «ascesis, como preparación para el viaje definitivo, [para] llevar [al personaje] a la conversión», mientras que en la obra del escritor alicantino no se da esa conversión, sino que el personaje «permanece resignado [...] en la vertiente de lo temporal» (1982: 43). En suma, solo cuando Félix comprende su vida como algo momentáneo, se libera «de los quiméricos lazos que lo habían encadenado a su tío» y acepta «el vacío y el sinsentido del todo porque a ellos le remite su humilde pero dionisiaca identidad» (Thion Soriano-Mollá, 2010: 117). Entonces, al final de la obra, Félix se desprende de Guillermo y ya es él –a pesar de que, como hemos comentado, tiene en todo momento identidad propia–, igual que don Quijote es ya Alonso Quijano cuando está en el lecho de muerte.

El ya citado título del capítulo XX de *Las cerezas del cementerio* es una frase que pronuncia Alonso Quijano y que manifiesta la pérdida de ilusión y el fracaso de ideales, como le ocurre a Félix. Esa frase de Alonso Quijano vuelve a aparecer a lo largo del capítulo XX:

Solo y señero de su ánima hallábase Félix; los nidos de quimeras quedaban vacíos de los engañosos pájaros de antaño; y ya no tenía calor para llenarlos de águilas ideáticas y *suyas*... ¡Rastro y apagamiento de desgracia fue dejando en todos los corazones, y el suyo, ardiente y luminoso, sentíalo, también, frío y obscuro! (308).

Clúa Ginés interpreta que en este momento el protagonista asume haber vivido «sobre un modelo y unos ideales que no eran los suyos, sino los de Guillermo», y cuando por fin se libra del *fantasma* y «se encuentra a sí mismo», está ya «en su lecho de muerte, cuando parece no haber ninguna posibilidad de que emprenda un nuevo camino, esta vez sí, suyo» (2007: 297).

Para finalizar cabe añadir que Félix solo triunfa en la novela una vez muerto, cuando el protagonista se convierte en cerezas, fruto prohibido a lo largo de toda la obra, y las tres mujeres que le amaron –Beatriz, Julia e Isabel– las saborean, como ya había hecho el propio Félix anteriormente (Thion Soriano-Mollá, 2010: 117). Estas cerezas simbolizan la eternidad del protagonista, que se convierte en «dador de vida», lo que provoca dos

lecturas encontradas: «o bien Félix retorna a la vida, o bien las tres mujeres lo arrancan de la muerte» (Clúa Ginés, 2007: 59).

El conflicto de la identidad de Félix, que forma el nudo de la obra, se ve resuelto al final de la misma, ya que Félix es «sólo literalmente diluido en las sensuales cerezas [como] alcanza a ser», aunque son solo las tres mujeres las únicas que «le reconocen, como siempre lo hicieron» (2007: 59).

## 4. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos analizado *Las cerezas del cementerio* desde su relación con uno de los muchos textos a los que hace referencia: el *Quijote*. El estudio se ha llevado a cabo con ayuda de algunos artículos leídos previamente y que analizan la obra en su conjunto sin centrarse en exclusiva en nuestro objeto de análisis.

*Las cerezas del cementerio* se erige como un gran hipertexto que contiene un gran número de hipotextos –fuentes que Gabriel Miró utilizó para escribir la obra, nombrando en ocasiones alguna de ellas– que van desde la Biblia y la antigüedad clásica hasta la época coetánea al escritor, lo que se explica por el largo proceso de creación de la obra y las transformaciones que sufrió durante su escritura. Este hecho nos ayuda a entender la magnitud de una novela que ha sido estudiada por numerosos críticos.

El *Quijote* es el texto con mayor número de referencias, y muy evidentes, a lo largo de la novela de Miró. A un lector formado le bastará con leer el índice de los capítulos de la obra para darse cuenta de que ya ahí tenemos la primera alusión al clásico cervantino. Y casi sin esfuerzo este lector pensará irremediabilmente en el *Quijote* en muchos momentos de *Las cerezas del cementerio*. Sin ir más lejos, cuando leemos el epígrafe del primer capítulo («Preséntanse algunas figuras de esta fábula») nos damos cuenta de que la obra, siguiendo el modelo del *Quijote*, se trata de una fábula –entrecruzada por más fábulas– y por tanto, como buen representante del Modernismo, la novela es un relato de ficción, y también mitológico, sin ápice alguno de realismo. El lenguaje de estilo arcaizante, con verbos con pronombre enclítico y vocablos arcaicos, también nos recuerda a la obra cervantina.

Pero además tenemos bastantes episodios de *Las cerezas del cementerio* que aluden al *Quijote*, como por ejemplo el encuentro con unos pastores cuando Félix se dirige a la “Cumbrera”, un episodio clave en la obra, ya que la cumbre de la montaña simboliza el fracaso de los ideales del protagonista –del mismo modo que le ocurre a don Quijote– y es que tanto un personaje como el otro perciben una realidad distinta al resto de personas que les rodean, basándose en sus lecturas, es decir, para ellos la realidad es lo que leen en los libros, y Félix se dará cuenta de lo contrario en la cima de la montaña.

Félix y don Quijote, no obstante, son diferentes: el primero siempre sabe que es él mismo aunque vea el mundo de forma diferente y acaba siempre reconociendo la verdad,



mientras que el segundo es una personalidad construida por Alonso Quijano, que es el verdadero nombre del personaje, y cae continuamente en el error de pensar que lo que él ve –gigantes en vez de molinos– es real. La subjetividad del entorno de Félix está construida desde una realidad –acomoda el mundo a su percepción–, mientras que en el *Quijote* tenemos una realidad falsificada, una falsa realidad. Así, la imaginación es lo que caracteriza tanto a un personaje como a otro, y esta provoca la locura en el hidalgo pero no así en Félix.

Del mismo modo que en la obra de Cervantes tenemos varias voces narradoras, Miró emplea dos voces distintas en *Las cerezas del cementerio*: la de un yo narrador, aquella que narra sucesos objetivos, reales, veraces, como el historiador arábigo del *Quijote*; y la del protagonista, aquella que ocupa gran parte de la novela y que narra hechos impregnados de fabulación y subjetividad en concordancia con la imaginación del protagonista. Esta doble focalización en la obra mironiana explica el contraste entre dos realidades distintas que también aparece en la obra cervantina: la del protagonista y la del resto de personajes.

Y precisamente son estos personajes los que introducen a Félix en un conflicto de identidades, ya que ellos consideran que el protagonista es físicamente igual que su tío Guillermo, asesinado por Koeveld, cuyo fantasma se imagina Félix cuando en realidad es un vecino; pero además, aunque nunca llegaron a tener un romance, al contrario de lo que los personajes creen, Beatriz estuvo enamorada de Guillermo y ahora se enamora de Félix, lo que provoca que este se llegue a ver reflejado en su tío. Sin embargo, la mayoría de críticos coinciden al pensar que Beatriz ama a Félix por él mismo y no como recuerdo a Guillermo y que, más allá de las dudas que el personaje pueda tener en algún momento de la novela, este es diferente a su tío.

De una manera u otra, el personaje es consciente de ser diferente a su tío y se cree inferior a él, cuando realmente no es así. Este hecho, sumado a la construcción de un mundo imaginado, lleva al joven protagonista irremediablemente a la muerte. La visión de Félix, así como la del hidalgo cervantino, acaba fracasando porque el personaje se siente extraño en ese mundo propio –don Quijote fracasa porque tiene fe en unos valores no existentes en su época–. Félix está destinado al fracaso desde el principio de la novela, pero este no empieza a hacerse efectivo hasta que el personaje comprende que unos idealizados pastores, representantes de una «bienaventurada Arcadia», no son más que unos seres primitivos y groseros, semejantes a los animales.

En la “Cumbrera” el personaje firma el final de su existencia tras sentir una profunda decepción al descubrir un espacio de desorden y de caos que le llevará a la muerte. La crítica no ha dudado en afirmar que tanto Félix de Valdivia como don Quijote mueren por falta de ilusión, pero paradójicamente Félix solo triunfará una vez muere y se convierte en esas cerezas que habían estado prohibidas a lo largo de toda la obra y que el propio Félix había probado.

Así pues, la esencia de la influencia quijotesca de Gabriel Miró radica en la sensibilidad de Félix de Valdivia, si bien el protagonista se distancia del hidalgo en algunos aspectos. Las técnicas narrativas, el lenguaje y la forma de titular los capítulos de *Las cerezas del cementerio* son otros rasgos tomados del *Quijote*, el mayor hipotexto de la obra. Pero no todo acaba aquí, y es que el escritor alicantino recorre toda la extensa tradición literaria anterior a él, hasta llegar a su coetáneo Maeterlinck, buscando modelos para componer una novela que tardó en escribir ocho años, publicándose en los últimos coletazos del Modernismo español (1910) y siendo hoy en día una de las obras más ricas de la literatura española.

Concluiremos con una idea de Rallo que sintetiza en un párrafo lo que, para ella, aprendió Gabriel Miró en el *Quijote* y que luego aplicó a su obra:

*Las Cerezas del Cementerio* no es simplemente la novela modernista parodia de la literatura modernista, como *El Quijote* tampoco es la novela de caballerías parodia del género caballeresco. Miró consigue imitando a Cervantes trascender el problema literario para demostrar que la locura no es creerse héroe o caballero andante [...], sino avanzar buscando paraísos de espaldas al mundo tal cual es. Y ese mundo tal cual es no lo recogerá una «historia mentirosa», ni una forma embellecedora, sino una palabra que cada vez que sea leída recuerde en su plenitud toda la complejidad del hombre, y ésta es la palabra paradójica o irónica. Más allá de los pasajes en que Miró alude de Cervantes, esta es la gran lección que aprendió en *El Quijote* (1986: 279).

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS BASE

Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecuá, Barcelona, Austral, 2010.

Miró, G., *Las cerezas del cementerio*, ed. M. A. Lozano Marco, Madrid, Taurus, 1991.

Miró, G., *Las cerezas del cementerio*, Obra completa, 6, ed. I. Clúa Ginés, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»-Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2007.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Díez de Revenga, F. J., «*Las cerezas del cementerio*: subjetivismo y sensualidad», en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*. *Gabriel Miró. Novelista*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, pp. 65-80.

Macdonald, I. R., «First-person to Third: an Early Version of Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*», en AA. VV., *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 95-106.

Miró, G., *Obras completas*, pról. M. de Unamuno, Edición conmemorativa, vol. 2, Barcelona, Tipografía Altés, 1932, pp. IX-XVI.

### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

Baquero Goyanes, M., «*Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», en Emilio Alarcos y otros, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia (1973); <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cerezas-del-cementerio-de-gabriel-miro/html/ecec5d5904-6c86-4e28-9829-c6342245d82b\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cerezas-del-cementerio-de-gabriel-miro/html/ecec5d5904-6c86-4e28-9829-c6342245d82b_2.html)> [consulta: 14 mayo 2018].

- Hoddie, James H., «Ensayo de aproximación a *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (1984), pp. 163-186.
- Márquez Villanueva, F., «Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*», en autor, *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, Gredos (1972); <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-fuentes-y-estructura-de-las-cerezas-del-cementerio/html/b2443f46-f5b9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-fuentes-y-estructura-de-las-cerezas-del-cementerio/html/b2443f46-f5b9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)> [consulta: 6 mayo 2018]
- Matas, J., «Gabriel Miró y su novela de la sensibilidad poética», en *La cuestión del género literario. Casos de las letras hispánicas*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 232-253.
- Rallo Gruss, A., «Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Epos: Revista de Filología*, 2 (1986), pp. 253-279.
- Ruiz, R., «El sentido existencial de *Las cerezas del cementerio*», en Francisco Márquez Villanueva (ed.), *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró (1879-1930)*, Cambridge, Harvard Studies in Romance Languages, 1982, pp. 35-46.
- Stein, B., «Edipo en *Las cerezas*», *Estudios Ibero-Americanos*, 6 (1980), pp. 73-82.
- Thion Soriano-Mollá, D., «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisiaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, 22 (2010), pp. 99-119.